



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

All artists are David Michael Clarke or they are not

Citation for published version:

Mulholland, N 2017, All artists are David Michael Clarke or they are not. in DM Clarke & P Rollet (eds), *Just Walking the Dog: David Michael Clarke*. éditions amac, Nantes/Paris, pp. 79-85. <<http://amac-web.com/projets/just-walking-the-dog>>

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Just Walking the Dog

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



**All artists
are David
Michael
Clarke or
they are
not**

_ Neil Mulholland
(traduit par Tanitoc, avril 2004)

Invité à effectuer une résidence d'artiste à Fontenay-le-Comte, Clarke répondit à ce geste courtois en enfreignant les arrêtés locaux avec *Pisser contre le vent & mordre la main qui te nourrit* (2000). Dans le berceau de l'humanisme rabelaisien, d'aimables gazons poussent dans l'arrière-pays : une cible de premier choix pour un vandale anglais. Les lieux étant déjà pourvus de leur quota d'élégants espaces publics et d'architectures Renaissance, il semble qu'il restait peu de choses à y ajouter ou à améliorer pour un artiste contemporain. Les provocations insolentes de Clarke se drapent d'humour. Clarke peut jouer au provocateur* d'avant-garde, résistant à toute récupération, mais il ne pousse pas pour autant trop loin l'audace, ses transgressions ne sont pas une menace réelle pour l'ordre public, la fierté civique ou le statu quo. Clarke gare sa voiture sur l'espace « réservé à M. le maire », enfourche sa bicyclette le long d'un chemin interdit aux cycles, boit de l'eau à une fontaine portant l'avertissement « eau non potable » et se tient sur une pelouse clairement identifiée comme « interdite ». Reste ce sentiment insidieux que les transgressions de Clarke sont, peut-être, le simple résultat d'une incompréhension des panneaux français paternalistes. Peut-être a-t-il pris le symbole interdisant les cycles pour une invitation, ou bien a-t-il cru que le panneau lui donnait l'obligation de boire à la fontaine ? Sur deux des photographies, il sourit béatement à l'objectif ; sur toutes, il porte une chemise voyante à fleurs. Peut-être suggère-t-il que les artistes, comme les touristes, sont tout bonnement des gens qui ont tendance, consciemment ou non, à détourner les signes, à lire contre nature, à résister à l'hégémonie culturelle. Autre possibilité, Clarke pourrait bien faire son cinéma en toute connaissance de cause. « Et si l'artiste était en train de mentir, demande-t-il, qu'arriverait-il, par le fait, à l'art ? »

Clarke ment-il lorsqu'il donne à une pièce le titre *Ceci n'est pas Fontenay-le-Comte (4 autoportraits avec clé anglaise)* ? S'agit-il d'une illustration du paradoxe du menteur (chaque mot que je dis est stupide et faux), un paradoxe qui se tient au cœur du relativisme culturel et idéologique postmoderne, une béance épistémologique qui hante notre époque ? Peut-être s'agit-il d'une relecture du *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte (1926) ; le travail en question est, après tout, une série de quatre photographies, pas une petite ville^[1]. Clarke convoque les deux spectres, mais en faisant appel à un jeu de mots humoristique, se délectant d'affligeants calembours – un plaisir qui sous-tend une grande partie de son travail. Au-delà de l'allégeance conceptuelle évidente à Magritte, il existe la question de la sémiose illimitée, de la traduction ou de ce que les iconologistes appellèrent en son temps la « contamination ». Pour un anglophone, « clé anglaise » se traduit littéralement par *English key*, une association de mots qui renvoie à « indice » (*clue*) ou à « code » (*code*). Quel code est ici manipulé ? Est-ce le code spécifique à la langue anglaise ? Clarke joue-t-il aux innocents, à l'anglophone qui ne serait pas au courant des règles routières locales ? De telles signalisations routières paraissent toujours typiquement françaises aux yeux des Britanniques. Un panneau limitrophe britannique pourra être « L'Écosse vous souhaite bonne route » ; barrer le nom d'un lieu d'une diagonale pourrait être perçu comme peu courtois. Clarke a distingué quelque chose qui relève d'une excessive familiarité pour les citoyens français, quelque chose qui persiste à nourrir la différence*, malgré les meilleures tentatives exprimées par le traité relatif aux panneaux de signalisation routière de la Convention de Genève visant à rejeter l'arbitraire du panneau en question.

* En français dans le texte d'origine.

[1] Voir également Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Le titre de la pièce, évidemment, renvoie aussi à la grande (et plutôt phallique) clef que tient Clarke, outil dont il s'est servi pour déboulonner les panneaux de Fontenay-le-Comte (autre jeu littéral avec la notion de « déconstruction »). Clarke se livre à une espièglerie polysémique, échangeant les panneaux d'entrée et de sortie, humiliant la ville en suggérant que l'automobiliste moyen pourrait ne pas prendre conscience qu'il vient de la traverser. Cette éliion ou effacement de « Fontenay-le-Comte » présente une analogie avec le travail de Derrida, dans la mesure où Clarke expérimente le désir de légitimer l'espace à travers le langage. Quitter la ville de Fontenay-le-Comte, c'est pénétrer dans un territoire dont la configuration est tellement malaisée qu'il ne peut être qu'un espace défini par la *via negativa*, un « non-Fontenay-le-Comte ». En intervertissant les panneaux routiers, Clarke transforme le monde *via positiva* en Fontenay-le-Comte, un geste parallèle au *Socle du monde* de Piero Manzoni (1961). Cependant, il est flagrant que l'acte posé par Clarke n'est pas celui d'un homme piégé à l'intérieur de l'art, contrairement au protoconceptualisme de Manzoni. Clarke évite le bagage du monde de l'art (signatures, socles, cadres, etc.) et attrape simplement tout ce qu'il peut utiliser. Son geste est ambiant et profondément enraciné dans le quotidien ; c'est un acte simple de réarticulation et d'appropriation. De plus d'une façon, le geste de Clarke n'a pas de lien direct avec le monde de l'art ; l'artiste examine simplement la relation entre Fontenay-le-Comte, les panneaux qui représentent Fontenay-le-Comte et la position de Fontenay-le-Comte dans l'ensemble qu'est le monde^[2].

Comme dans beaucoup de ses pièces, Clarke produit ici une tautologie qui insiste sur la primauté de la vie quotidienne sur l'art. Clarke aime les tautologies, particulièrement celle d'Ad Reinhardt : « L'Art est Art – en tant qu'Art – et tout autre chose est tout autre chose^[3]. » « J'adore ce genre de déclarations de foi, s'enthousiasme-t-il, elles me font vraiment gamberger. De la tautologie pure, et pas une définition en vue. La liberté. Donald Judd – fantastique. Si je dis que c'est de l'art, alors c'est de l'art. C'est aussi simple que ça. Ça devrait être facile. » Bien entendu, Clarke est tout à fait conscient que tout cela n'est pas si évident. La vie met des bâtons dans les roues des tautologies qui tournent [en] rond. Le travail le plus récent de Clarke naît de sa conviction que les déclarations d'amour sont souvent faites sans poser de conditions et de telle manière qu'elles ne peuvent être reniées sans que leur auteur soit accusé d'inconstance. Les déclarations favorites des conceptualistes analytiques et celles des amoureux sont fortement tautologiques. Malgré cela, le conceptualisme analytique n'a pas fait de référence directe aux relations humaines, évacuant l'auteur hors du cadre. Clarke inverse délibérément cet état des choses, en retravaillant une série de pièces canoniques de la photographie issue du conceptualisme, de la performance et du land art. *Une ligne faite en marchant* de Richard Long (1967) devient l'image en noir et blanc de *Deux lignes faites en marchant main dans la main avec ma copine* (2001). *Situation idéale : Terre - Artiste - Ciel* de Gina Pane (1969) se métamorphose en *Situation idéale : Terre - Artiste & Copine - Ciel* (2001). Le sujet perdu du travail de Pane (sa compagne, prenant la photographie de l'artiste « seule » avec la nature) est intégré dans le cadre du travail de Clarke. La bravade existentielle de Long et de Pane est refroidie par l'insistance de Clarke à dire que l'on ne fait pas face à l'existence seul, et que par conséquent faire, documenter et réfléchir sur l'art sont des actions qui ne peuvent être séparées, par quelque artifice que ce soit, de la vie et de l'amour.

[2] De forts parallèles se dessinent ici avec le *Monochrome sans titre* (Perdu) (2002) de Clarke, une photographie du dos blanc d'un panneau routier français prise devant un ciel gris ardoise. Le panneau ne donne pas de direction spécifique – parodie de l'insistance moderniste à dire que l'abstraction monochromatique est un système de signes autosuffisant. Il est clair que le panneau routier de Clarke pointe au-delà du plan iconographique, nous dirigeant silencieusement loin de l'image, vers le monde, pour un voyage inconnu. Ce geste est magnifié par *Sometimes one has to escape from the World of Art* de Clarke, un maillot de cycliste ready-made aux couleurs du néoplasticisme de Mondrian, maillot qui, porté par un cycliste nomade (tel Robert Fleck, ami de Clarke et critique d'art), lâche dans le monde l'omniprésent schéma orthogonal, c'est-à-dire exactement où De Stijl souhaitait qu'il fût.

[3] « Art is art – as art – and everything else is everything else. » Ad Reinhardt, « Art as Art », *Studio International*, VI, n° 10, 1962.

Dans les traductions de Clarke, cette relation peut prendre un tour comique lorsqu'il tente d'idéaliser des œuvres d'art comme s'il était un personnage sorti d'une comédie de François Truffaut. « À première vue, la pièce *Un mètre carré de rouge à lèvres* de Fabrice Hybert (1981) est une pièce de forme fixe. Mais en fait sa forme change chaque fois qu'elle est exposée, le Frac des Pays de la Loire, où elle est conservée, réactive la surface en appliquant une nouvelle couche de *lipstick*^[4]. » Intrigué par cette technique de conservation peu commune, Clarke décida de réanimer la surface de rouge à lèvres de la peinture d'Hybert pour créer une nouvelle pièce. Embrasser cette toile de façon à transférer le rouge à lèvres sur une autre toile a donné lieu à *Un mètre carré de toile brute avec 212 baisers volés* (2001). Clarke soulève une brassée de questions épineuses. Étant donné que sa surface a été recouverte de rouge à lèvres en maintes occasions, la peinture abstraite d'Hybert est-elle réellement celle qu'il a réalisée en 1981 ? La pièce réside-t-elle dans ses propriétés physiques, ou peut-elle en être distinguée pour prendre une signification abstraite ? L'intervention de Clarke crée-t-elle une pièce entièrement nouvelle, modifie-t-elle ou étend-elle les propriétés de la peinture d'Hybert, ou détruit-elle celle-ci en les lui dérobant ? Les métaphysiciens auraient une tâche difficile, s'il n'y avait pas cette suspicion sournoise que Clarke, vêtu de sa chemise exubérante tel un Don Juan peintre, est engagé sur une affaire illicite, orchestrée pour déléster Hybert de son honneur. Clarke le dit lui-même : « “Baisers volés” est une expression magique. Que veut-elle dire ? Nous savons ce que veut dire voler un objet. Que veut dire dérober un geste, voler un moment ? Et puis, qu'est-ce que c'est que tout ce truc autour du vol ? À qui volons-nous ? Si l'une des deux personnes concernées volait réellement quelque chose à l'autre, on parlerait sûrement d'agression. Il est certain que l'on reste avec l'idée que quelque chose de “mal” a été perpétré. Il semble que les deux partis sont impliqués dans le vol. Tous deux sont coupables. Alors à qui volent-ils quelque chose ? Et comment se fait-il que cela devienne si “tendre”, si “précieux” ? »

Clarke recadre le débat sur les idées d'appropriation et d'influence au sein du langage de l'amour. Pour lui, l'art est non linéaire et cinétique, formes et idées passent d'un artiste à l'autre, ne laissant derrière elles que des traces de rouge à lèvres^[5]. Le rouge qui barbouille le visage de Clarke peut être la marque de la culpabilité de l'amoureux volage ; il peut tout aussi bien être une marque d'engouement, un signe proche du rouge étalé sur la bouche de Robert Smith, le chanteur compositeur de The Cure, perpétuellement malade d'amour. Clarke est-il un flagorneur d'Hybert ? Tout comme Robert Smith, il semble s'en être donné à cœur joie. Tel un enfant s'empiffrant de chocolat, il a été pris en flagrant délit.

Lipstick on you collar told a tale on you
Lipstick on you collar said you were untrue
Bet your bottom dollar you and I are through
Cuz lipstick on you collar told a tale on you, yeah^[6] !

Comme Connie Francis, Clarke, à nouveau, dramatise l'acte de mentir d'une façon qui traverse l'art et la vie.

[5] Voir Greil Marcus, *Lipstick Traces : une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Allia, 1999.

[6] *Lipstick on Your Collar* (1959) ; paroles d'Edna Lewis, musique de George Goehring.

[4] David Michael Clarke, cité dans *Non*, Frac des Pays de la Loire, 2002, p. 7.

L'art de Clarke est-il réellement un sous-ensemble de la vie de tous les jours ? Pourrait-on considérer sa vie (amoureuse) comme une œuvre d'art ? C'est avec cette question à l'esprit que Clarke revisite *Trouser Word Piece* de Keith Arnatt (1972) d'une manière qui inclut sa relation avec sa compagne Anabelle Hulaut. La réponse d'Arnatt à la philosophie wittgensteinienne de John Austin joue de façon humoristique avec les sémantiques de la croyance. Dans *Sense and Sensibilia* (1961), Austin soutient que beaucoup de promesses faites dans le langage ordinaire n'ont pas de base dans la « réalité ». La déclaration pince-sans-rire d'Arnatt selon laquelle il est un « véritable » artiste s'ancre par conséquent dans le sardonique car, selon Austin, il n'y a pas d'artistes ontologiquement donnés. Clarke complique la donne en ajoutant sa vie personnelle à cette équation. Pour Clarke et sa compagne, déclarer qu'ils sont de « véritables » artistes n'a pas plus de sens que de dire qu'il est un « véritable » *boyfriend* ou qu'elle est une « véritable » *girlfriend*. À chaque fois, ils clarifient leurs intentions mais ne peuvent les vérifier. Chaque déclaration est illocutoire, ni vraie ni fausse, mais tributaire de la croyance que ces promesses seront tenues. En personnalisant ces questions, Clarke obscurcit la donne, incitant à poser des questions supplémentaires. Le statut de *boyfriend* de Clarke nie-t-il celui d'artiste (ou vice versa) ? La compagne de Clarke se trouve-t-elle être une artiste, ou est-elle une artiste qui se trouve être sa compagne ? Sont-ils tous deux artistes simplement parce qu'ils le croient ? Vivent-ils une relation uniquement parce qu'ils pensent que c'est le cas ? Leur relation est-elle plus importante que leur art, ou un produit de cet art ? L'amour qu'ils ont l'un pour l'autre est-il plus « réel » que l'art ? Plus nous posons ce genre de questions, plus nous prenons conscience que leur vie privée et professionnelle est bâtie sur des postures d'authentification de soi et de déclarations illocutoires. Clarke nous renvoie ainsi aux préoccupations d'Austin relatives au langage de la conversation, signifiant que les déclarations d'amour romantiques sont aussi ardues, chaotiques et chargées de fraude potentielle que les déclarations d'*arthood*.

L'appropriation par Clarke de la série *Today* d'On Kawara développe cette fusion du personnel et du conceptuel dans une autre direction. *Today Marriages 1969-1999* (2001) est constitué d'une grande quantité de certificats de mariage britanniques enregistrant le marié sous le nom de « David Michael Clarke ». Tous les doubles de Clarke sont des époux authentiques, et les certificats des copies légales qu'il s'est procuré auprès de bureaux de l'état civil au Royaume-Uni. Chaque certificat est accompagné de la copie d'une peinture d'On Kawara, de la main de Clarke, datée en conséquence. Les certificats de mariage fonctionnent comme des substituts des journaux utilisés pour recouvrir les boîtes contenant les derniers travaux d'On Kawara. En cela, Clarke crée une convention entre le classement journalier de la vie quotidienne chez On Kawara et ce jour unique dans la vie des autres David Michael Clarke. Cette traduction de l'opus d'On Kawara se déploie dans des directions antagonistes. D'un côté, la répétition des certificats de mariage de David Michael Clarke évoque un monde où tout – depuis l'amour jusqu'à l'art – est systématisé, bureaucratisé et concrétisé. L'art conceptuel trouve dans cette identité sérielle et bureaucratique le moyen d'une pratique échappant à la sublimation. De l'autre, Clarke souhaite nous rappeler que chaque mariage est un engagement audacieux, hors du commun, un événement plus grand que le prérequis nécessaire à On Kawara pour faire de l'art chaque jour qui passe. Les dates des toiles sont importantes pour les personnes qu'elles concernent émotionnellement – une réponse qualitative qui va bien au-delà de l'univers quantitatif d'On Kawara.

Clarke reste sceptique devant un monde de l'art étroitement réduit par le canon, un monde hermétiquement clos par des ouvrages comme *Art in Theory, 1900-1990*, publication clé lue par une multitude d'étudiants en art. Dans le premier cadre du diptyque *Art and Language* (2003), Clarke et Hulaut feuilletent les versions anglaise et française de ce recueil devenu un classique. Dans le second cadre, Hulaut lui préfère un exemplaire fatigué de *Happening & Fluxus*. Au-delà du jeu de mots évident, le titre renvoie spécifiquement à l'historien d'art Harrison, membre du groupe d'art conceptuel Art & Language. Clarke et Hulaut considèrent tous deux que les essais sont rassemblés de façon partielle, sous l'influence de l'implication de l'historien avec Art & Language (dont les écrits sont généreusement reproduits dans ce recueil), au détriment de mouvements moins ouvertement analytiques, comme Fluxus. Malgré cela, semble-t-il, Clarke demeure attiré par l'autorité d'*Art in Theory, 1900-1990*, un livre difficile à lâcher – métaphoriquement parlant.

La version française de l'ouvrage, *Art en théorie, 1900-1990*, apparaît également dans *Life After John* (2002), où le volume est utilisé pour mettre à niveau le pied d'une table chargée de bouteilles de bière vides et d'un cendrier plein. Clarke a-t-il tourné le dos à la salle de conférences pour vivre sa vie, une vie « réelle » où l'on boit de la bière et où l'on fréquente ses semblables ? Les activités normatives que sont fumer et boire sont littéralement soutenues par l'implication de Clarke dans la théorie. « John » n'est autre que John Calcutt, le professeur de théorie de Clarke à la Glasgow School of Art, celui qui l'aura initié aux délices tautologiques contenus dans le volume d'Harrison et Wood. Calcutt a initié Clarke aux travaux de Jacques Derrida pendant ses études à la GSA, de 1988 à 1991. Clarke admet volontiers que cette introduction à la déconstruction fut « formelle », qu'il aborda les implications philosophiques à travers sa fascination initiale pour le Design Museum de Vitra par Frank Gehry et les sculptures d'Eduardo Paolozzi. C'est derrière tout cela que se situent les préoccupations qui continuent de nourrir sa pratique – des interrogations qui ne laissent pas de répit. Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qu'un artiste ? Clarke remarque : « J'ai lamentablement échoué dans mes tentatives pour répondre à ces questions. De fait, c'est une histoire d'échec qui se prolonge aujourd'hui encore. Tout ça est très tautologique. » Cette insistance sur la tautologie et cette empoignade avec l'échec semblent se tenir au cœur de la pratique de Clarke.

Les éclairs espiègles de Clarke et sa volonté de mettre l'accent sur ses défauts sont des traits qu'il partage avec David Shrigley et Jonathan Monk, ses amis et camarades de promotion à la GSA. Durant leurs études, Monk et Shrigley étaient amateurs de fallacieuses demandes de bourses. Dans les prémices des célébrations de Glasgow 1990⁷, ils écrivirent le plus sérieusement du monde aux conseils municipaux de Glasgow et Paris pour suggérer que la GSA soit échangée temporairement avec la tour Eiffel (ils reçurent une réponse officielle du conseil de Glasgow). De tels coups montés trouvent leur écho dans l'attitude audacieuse et irrévérencieuse de Clarke vis-à-vis du protocole du monde de l'art, dans la première moitié des années 1990. En 1996, il envoya sa candidature pour la prestigieuse bourse Richard Hough offerte par la Stills Gallery d'Édimbourg, une bourse reconnue destinée aux photographes vivant et travaillant en Écosse. Incertain quant à la direction dans laquelle son travail évoluait, il se résolut à montrer une série de diapositives pendant l'entretien. Plutôt que de montrer son propre travail, il fit une présentation de dix minutes portant sur le contexte dans lequel il travaillait, avec quatre-vingts diapositives illustrant son propos. « La bourse avait toujours été accordée à de « vrais » photographes, se souvient Clarke. 1996 est la première année où ils ouvrirent la porte aux artistes utilisant la photographie numérique et à ceux qui se servent de la photographie dans des installations. Mais j'étais le seul Martien de la sélection finale – j'étais donc un complet outsider qui n'avait pas grand-chose à perdre. »

[7] Capitale européenne de la Culture (NdT).

À sa grande surprise, un Clarke sans le sou remporta la bourse. L'histoire de son bavardage insolent et enjoué circula rapidement en Écosse, et bientôt il mena ses monologues avec diapositives devant un public enthousiaste dans diverses salles du pays. Clarke n'avait jamais suggéré que cette présentation fût une œuvre, mais la curiosité des foules l'encouragea à développer une série de performances, parmi lesquelles *Pamela Anderson and Me* (1996), *Finding Out All About Love* (1997), *Blueprints and Pipe Dreams* (1997) et *Second-hand Emotions* (1999). *Pamela Anderson and Me* comprenait un carrousel de diapositives mêlant l'accession à la gloire – et sous-entendant le rôle essentiel des prothèses de la dame – et des épisodes de la vie personnelle de Clarke : « J'ai commencé à récupérer des articles de journaux et de magazines. Je les ai conservés avec les lettres d'amour et les photos familiales. Au bout d'un moment, tout cela fut mélangé, mais en parcourant le tout, au lieu du chaos auquel je m'attendais, une étrange logique commença à émerger, presque comme si j'étais devenu le protagoniste de tout ce dont j'avais été le témoin, de même que de tout ce que j'avais fait, expérience directe ou à travers un support. Soudain les désarrois de ma vie amoureuse devenaient inextricablement liés à la crise en Bosnie, et la plastique modifiée de Pamela Anderson apparaissait comme la clé de la recherche de la paix en Irlande du Nord. »

La présentation, dense, fut prononcée en dix minutes au rythme frénétique d'un commentateur de courses hippiques, Clarke ponctuant les événements de sa vie des parallèles triviaux de « Pammie ». En dépit de nos intrusions voyeuristes, les célébrités ont, bien entendu, une subjectivité imaginée et une vie privée, comme tout un chacun. En l'occurrence, Clarke ne semble pas tenter de distinguer ce qui pourrait avoir été qualifié d'expérience authentique (la sienne) d'une vie fausse (les ragots médiatiques sur une célébrité). Mettant en avant des images tirées de ses archives familiales, source d'embarras éventuel, il tressa le récit de son inertie culturelle et d'une vie amoureuse bégayante avec la carrière – selon toute apparence – inébranlable et la plastique erratique de Pamela Anderson. Ce qui émergea, par erreur ou à dessein, ce fut l'incapacité de Clarke à coloniser la vie par la narration et les images. Il montrait en même temps sa volonté d'assumer la contradiction entre les polarités imaginées de l'authentique et du frauduleux : « Je n'étais pas en train de combiner mes juxtapositions. Elles étaient là, bien réelles, et sacrément effrayantes. »

Alors que Clarke affûtait ses talents d'orateur, il ne craignait pas de laisser paraître ses sentiments, incluant des révélations sur ses premières rencontres avec le sexe opposé, son premier orgasme et sa rupture avec sa petite amie dans tous leurs détails, innocents et simples. Dans *Blueprints and Pipe Dreams*, il fournit une histoire de bricoleur version vox populi des élections générales imminentes en posant la question qui était sur les lèvres de tous les Britanniques : quelle est votre Spice Girl préférée ? Si ce qui est personnel est également politique, raisonna-t-il, alors la personnalité doit aussi être politique. Submergeant le public d'une mer de trivialité pop, il ouvrit un sac de vipères culturelles, arrosant son discours mitrailleuse avec la dextérité allitérative d'un tabloïd d'outre-Manche : « Donc, pendant que Tony Blair s'active à gamberger sur les farces puériles qui vont lui valoir d'être choisi pour son premier Parlement de Premier ministre, la seule chose qui puisse se tenir entre lui et Downing Street, c'est le cœur de cinq fougueuses jeunes femmes battant la chamade. Car, armées de leur philosophie combinant sciences économiques version Thatcher, tolérance bouddhique et paternalisme féodal néo-Plantagenêt, leur euroscepticisme a des chances de renvoyer le plus célèbre des fédéralistes dans les cordes. »

La subjectivité imaginée par Clarke en tant que Spice fan l'a amené à incarner une critique habitée de la pop mercantile et de la politique préfabriquée, en se glissant à l'intérieur même de la structure culturelle qu'il se proposait de déconstruire. Les Spice Girls avaient récemment gaffé en admettant qu'elles admiraient la proto-Spice Margaret Thatcher, opinion qui ne plut guère à une *polis* lassée de la corruption des conservateurs. Clarke mit un doigt pertinent sur les « Spices » en tant que baromètre de l'inertie politique, dans un pays qui avait montré plus d'intérêt pour leurs coupes de cheveux que pour la disparition imminente des conservateurs de la scène politique, après dix-huit ans passés au pouvoir. La bataille pour conquérir la Grande-Bretagne en 1997 s'approvisionna d'un packaging trivialisé de politiques présentés comme de la poudre à récurer. Les « Spices » jouèrent bientôt un rôle dans le « New Labour New Britain » (Tony Blair & C^{ie}), fournissant aux marchés étrangers une vision simplifiée de la différence culturelle. Les industries de la culture allaient aider Londres à retrouver une place au soleil dans un marché globalisé. « Cool Britannia » était un exercice de marketing élaboré autour de la *brit pop* londonienne et du Young British Art ; le cirque médiatique nombriliste de Soho avait un faible impact économique direct, une faible pertinence culturelle pour le reste des îles Britanniques – une sphère ignorant totalement les contributions des artistes qui, à l'instar de Clarke, étaient basés en Écosse. Si la performance de Clarke porta la marque d'une résistance, c'est en pleine conscience de la petitesse du geste, attirant l'attention sur l'absurde et la comédie, s'enflant, doublant de volume puis retombant.

Bien que Clarke ait continué de donner des performances avec diapositives jusqu'en 1999, son inquiétude sur le risque qu'il courait de progressivement ressembler à Clive James^[8] plutôt qu'à Charles Dickens mit une fin brutale à sa carrière sur les planches. Le travail qu'il conçut pour son exposition de Master of Fine Art au Glasgow's Centre for Contemporary Art témoigne des mêmes préoccupations, centrées sur l'histoire recouverte et une fascination lefevresque pour le quotidien. L'une des pièces, *Me, Girls and Other Lost Subjects* (1999), était constituée de diapositives données par un voisin de sa mère : « Frank, le vieil homme qui habitait à côté de chez nous, mourut. Sa femme demanda à ma mère si cela me ferait plaisir de récupérer son fourbi. Ma mère répondit que, oui, j'en serais sûrement ravi, et c'est ainsi qu'un carton énorme de trucs me fut expédié à Glasgow. Je découvris alors caméras, projecteurs, bobines de Super 8 et une tonne de diapos. La plupart étaient sans intérêt, des photos de vacances dans le Devon, etc. Puis je trouvai une petite boîte estampillée "Zoo", et à l'intérieur des photos de pin-ups. Je les examinai avec attention, mais quelque chose clochait. Tout d'abord, le format des images ne correspondait à aucun des appareils de Frank. Pourtant, elles ne ressemblaient pas à des diapos achetées dans le commerce. Leurs cadres étaient de type Kodak standard, et les annotations étaient de la main de Frank. Les photos elles-mêmes étaient clairement celles d'un amateur. J'aurais pu interroger sa femme à leur sujet mais, d'un point de vue moral, ça ne me paraissait pas la meilleure chose à faire. Mieux vaut ne pas réveiller le chat qui dort. J'aimais l'idée que la vérité était à portée de ma main, mais d'une certaine façon le mystère ne manquait pas non plus de charme. J'ai montré ces images sur des visionneuses anciennes dénichées sur un marché aux puces. Je considérais ces visionneuses comme des objets de désir au même titre que les images elles-mêmes. J'aimais le fait qu'un "sujet perdu" fût l'opposé d'un "objet trouvé", et je pouvais appréhender toutes ces choses dans les deux directions. Mais le véritable sujet perdu, c'était la "vérité" et la "connaissance". »

Ici, à nouveau, Clarke a tendance à présenter dans une même confusion les catégories du trouvé, du faux et du document, en brouillant la distinction entre photographie privée et photographie publique^[9].

[8] Clive James, l'animateur moulin à paroles des antipodes, est célèbre au Royaume-Uni depuis fort longtemps pour ses chroniques satiriques de la télévision et de la publicité.

[9] Voir John Berger, *Uses of Photography, about Looking*, New York, Pantheon.

Évoquant également le discours tenu par la photographie privée, le travail en vidéo à grande échelle *Not Waving* (1999) emporta cette question de l'authenticité vers les collines. On peut voir sur un écran Clarke faisant signe à la caméra et en face, sur un second écran, Karen, son amie de l'époque, renvoyant ce salut de la main. Bien qu'ils semblent être partis ensemble pour une escapade sous la toile, ils sont en réalité filmés dans des régions très différentes des îles Britanniques, à des centaines de miles de distance ; séparés par des différences culturelles, religieuses, linguistiques, historiques et géographiques, ils se font signe par-dessus le mammoth que constitue la ligne géologique des Highlands. Clarke a planté sa tente dans un paysage rude, cherchant la communion avec les stériles Hébrides extérieures de l'Écosse, tandis que Karen visitait les sites civilisés de l'Angleterre tels que le Royal Shakespeare Theatre à Stratford ou les vestiges romains de Bath. Ces lieux sont chargés de sens, les Hébrides celtes « naturelles » jouant le rôle de l'Autre vis-à-vis de la « culture » romaine et anglo-saxonne¹⁰. Identifiés grâce à ces espaces, Clarke et sa bien-aimée renversent la polarisation des idées reçues sur le masculin et le féminin. Clarke joue la carte de la nature contre celle de la culture pour Karen, renonçant à l'entière responsabilité octroyée par la production de cette pièce et confirmant que son art ne pourrait exister sans elle. Clarke suit les Romantiques dans leur obsession de l'Écosse des Highlands, tentant vainement d'ignorer les maniérismes de l'art en faveur d'une affection gaélique pour la terre, le foyer et le cœur.

Cette quête d'une forme d'existence et d'une vie amoureuse authentiques n'est, bien entendu, jamais satisfaite. Ce n'est pas « la vie réelle », Clarke et sa compagne sont simplement en vacances. Touristes cherchant à prendre une distance par rapport à leur quotidien, tous deux prennent part à une rêverie éveillée, pleins du désir ardent de « l'Autre ». Bien que des géographies incongrues séparent les deux écrans, il est clair que chacun est présent aux deux endroits, puisqu'ils se filment l'un l'autre. Amoureux, ils sont ensemble mais demeurent désireux de façonner leur sens de l'altérité, de maintenir une expectation qui contrecarre la stagnation¹¹. Les constructions logiques comme l'affection et l'aliénation, la culture et la nature, fuient de toute part. Nous ne saurons jamais vraiment si le signe en direction de la caméra est un artifice ou un geste de vraie affection.

À plus d'un niveau, cette pièce trouve un parallèle avec le célèbre *Postscript au Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1986), où il écrit comment un postmoderne sophistiqué pourrait dire à son aimé(e) : « Comme dirait Barbara Cartland, *I love you madly*. [...] À ce stade, ayant évité la fausse innocence, ayant clairement dit qu'il n'est plus possible de parler innocemment, il aura néanmoins dit à la femme ce qu'il avait à dire : qu'il l'aime, mais qu'il l'aime dans un âge d'innocence perdue. Si la femme accepte cela, elle aura quoi qu'il en soit reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit, qui ne peut être éliminé ; tous deux joueront en toute conscience et avec plaisir le jeu de l'ironie. Mais tous deux auront réussi une fois de plus à parler d'amour¹². »

C'est précisément parce que l'amour et l'affection sont basés sur la foi plutôt que sur la logique que Clarke veut mettre sa confiance dans l'amour, évitant l'ironie : « Écoute, laissons tomber l'art une seconde. Faisons monter les enchères. Parlons de l'amour. Si je te dis que je t'aime, est-ce que cela veut dire que c'est le cas ? Pas forcément, évidemment. Le fait même que l'on s'interroge fait de moi un amoureux ou un affabulateur, mais la réponse n'est pas limpide. Elle repose sur la confiance et la foi en l'autre. Jusqu'où va ta confiance en moi ? »

Plutôt que de passer son temps à être « pertinemment » ironique, Clarke construit activement une fausse innocence, nous invitant à lui faire confiance. Peut-être est-ce un tel acte de foi, un tel sens de l'expectative, ou un tel sentiment d'être toujours en vacances qui rend l'art possible.

—
Les citations non référencées de David Michael Clarke proviennent soit de documents inédits de l'artiste, soit de la correspondance entre l'artiste et l'auteur.

[10] L'empire romain se terminait au mur d'Antonin, un fossé fortifié construit sur l'isthme étroit séparant la Clyde, à l'ouest, du Firth of Forth à l'est.

[11] « [...] je n'ai aucune idée de ce que l'art pourrait être ni de ce que je ferai comme art dans vingt ans. Je crois que si je savais cela, je serais déjà mort en tant qu'artiste. La chose la plus importante pour moi est de garder la possibilité de m'étonner, d'aller dans des directions inattendues. »
David Michael Clarke, cité dans *Non, Frac des Pays de la Loire*, 2002, p. 10.

[12] Umberto Eco, *Postscript au Nom de la Rose*, 1986.